

Viola Hildebrand-Schat (Frankfurt am Main)

Werner Busch: Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion.
Beck: München, 2003. 240 S., 66 Abb, davon 17 farb., Ln, 34,90 €

Kein bildkünstlerisches Oeuvre hat soviel bedeutungsschwere, aber auch unterschiedliche Interpretationen erfahren, wie das von Caspar David Friedrich. Zur Darstellung, ihrer Symbolik und Entschlüsselung lassen sich zahlreiche und zum Teil auch kontroverse Erörterungen anführen. Die dabei häufig einem allzu beliebigen Vorgehen folgende Auseinandersetzung mit dem Werk Friedrichs ist zwar mit dessen tendenzieller Sinnoffenheit zu entschuldigen und mit einer von Bruchstückhaftigkeit geleiteten Anwendung frühromantischer Theorien. Überhaupt lassen viele Untersuchungen zu wünschen übrig, weil ihnen ein strukturiertes, auf Fakten basierendes Vorgehen fehlt. Der Versuch beispielsweise, Friedrich unter die Maler des Erhabenen einzuordnen, mußte allein schon deshalb scheitern, weil das als Beleg dafür herangezogene Gemälde eines Seeadlers lediglich als Legende existierte. Es wird in Gottlob Heinrich von Schuberts Biographie erwähnt und der Seeadler als Ausdruck Friedrichs für den patriotischen Kampf interpretiert. Ebenso entspringt Schuberts Phanta-

sie jene der Bestätigung des Erhabenen dienende Anekdote, der zufolge der Maler bei Sturm und Gewitter in waghalsiger Höhe auf den Felsen bei Stubbenkammer auf Rügen herumgeklettert sein soll.¹

Das Bewußtsein um die nicht haltbaren Erklärungsansätze ändert aber nichts an der Tatsache, daß bei der Interpretation der übrigen Werke Friedrichs Grundlegendes der Bildgestaltung häufig außer Acht gelassen wurde. Was unterblieb, ist eine von der formalen Analyse des Kompositionsschemas ausgehende Betrachtung, die der Deutung als solide Basis zugrunde gelegt wird. Das nun holt Werner Busch mit seinem Buch „Caspar David Friedrich. Ästhetik und Religion“ gründlich nach. Entgegen bisheriger Theorien, die stark einer symbolisch-metaphorischen Deutung zuneigen, greift Busch primär auf den kompositorischen Aufbau des Bildes als Ausgangspunkt seiner Interpretation zurück und gelangt damit zu schlüssigen Erkenntnissen. Ebenso überzeugend wie auch verblüffend ist die Schlichtheit seines Vorgehens, das im übrigen eine nahezu vergessene kunsthistori-

¹ Vergl. Kurt Speth: Caspar David Friedrich. 75. Versuch eines Querschnitts durch die Caspar David Friedrich-Literatur der letzten Jahre, in: Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft 36, 1976, S. 78

sche Methode in Erinnerung ruft. Dem Leser und potentiellen Betrachter der Kunst Friedrichs wird bewußt, wieviel allein bei der Bildbetrachtung durch sorgfältiges und scharfes Hinschauen zu erschließen ist. Erst daran und gestützt auf handfeste Fakten, kann sich – wie Busch zeigt – sinnvoll eine Deutung schließen. Im Laufe seiner Abhandlung veranschaulicht er sein Vorgehen an Zeichnungen und Gemälden Friedrichs. Neben unmittelbar aus dem Werk gewonnenen Erkenntnissen bezieht er eigene Naturbeobachtung mit ein. Daneben spürt er literarische Quellen auf, deren Bedeutung für die Friedrich-Forschung er im Kontext einer sorgfältigen Rekonstruktion einiger persönlicher Bezüge Friedrichs plausibel macht.

Den Anfang seines Buches bilden zwei scheinbar unspektakuläre Sepien Friedrichs von 1805/06, die zwei Fensterausblicke aus dem Atelier zeigen. Selbst daran zeigt sich, wie sehr und vor allem ausschließlich die Friedrich-Forschung um Deutung der Bildsprache bemüht war. Indem jeder auf der Darstellung gezeigte Gegenstand mit realitätsübersteigenden Interpretationsvorschlägen aufgeladen wurde, wurden die beiden Blätter zur Metapher von Diesseits und Jenseits und darüber der Blick auf Naheliegendes verstellt. Auch wenn zur Deutung literarische Quellen bemüht wurden, deren Herleitung begründet und ihre Anwendung auf das Werk hinterfragt wurde, kam es nicht zu einem sinnvollen Abwägen der verschiedenen Vorgehensweisen. Das ist nicht nur dem ohnehin spannungsvollen Verhältnis von historischem und strukturellem Ansatz geschuldet, sondern vor allem der

Tatsache, daß frühromantische Versatzstücke die Analyse beschränkten.

Buschs erste Fragen nun ist, was sich bezogen auf die Fenstersepien über das bisher Genannte hinaus rein faktisch festhalten läßt und was generell über die Rolle des Ateliers in der Zeit und bei Friedrich insbesondere zu bemerken ist. Vor allem – und das ist maßgeblich für seine Methode – weist er darauf hin, daß die ästhetische Struktur an der Bedeutungsgenerierung mitwirkt. Gleichzeitig räumt er mit der geläufigen, in der Literatur verschiedentlich wiederholten Annahme auf, beide Fenster seien vom gleichen Standpunkt aus aufgenommen. Nicht nur hebt er sichtbare Unterschiede wie allgemeiner Blickwinkel, Aufsichtswinkel auf die Fensterbänke und nicht zuletzt die auseinanderfallenden Entstehungsdaten hervor, sondern veranschaulicht seine These zusätzlich über den mathematisch exakten Nachvollzug von Standpunkt und Blickwinkel.

Um Friedrichs Selbstbild als Maler zu klären, zieht Busch einige Gemälden des mit Friedrich befreundeten Georg Friedrich Kersting hinzu. Anhand der Ateliendarstellungen des Künstlerkollegen kann er zeigen, daß Friedrich seine Kunst primär als geistige Tätigkeit auffaßte. Maßgeblich für diese Feststellung ist ein marginales Detail wie der Schlüssel in der Tür von Friedrichs Atelier. Obwohl kaum sichtbar am Bildrand, ist er dennoch an bedeutsamer Stelle platziert – nämlich genau auf dem Schnittpunkt der linken Vertikalen und unteren Horizontalen des Goldenen Schnitts. Damit wird er für die Aussage relevant: Friedrich zieht sich in der Konzeptionsphase seiner

Bilder vollkommen zurück und Kersting betont mit der verschlossenen Ateliertür den „Ausschluß von Welt und Wirklichkeit“ (S. 25). Ebenfalls über die Linien des Goldenen Schnitts wird auch das im Schatten auf der Fensterbank liegende Skizzenbuch hervorgehoben. Mit Schlüssel und Skizzenbuch sind die für die Arbeitsweise Friedrichs relevanten Bezugspunkte abgesteckt.

Die Bedeutung der für jeden sichtbaren, aber allzu häufig doch nicht wahrgenommenen Details zu ermesen, wird durch Buschs Methode, das ästhetische Kompositionsschema aufzudecken, für die gesamte Werkbetrachtung und -deutung nahegebracht. Die geometrische Ordnung wird, indem sie die Basis der ästhetischen Ordnung bildet, bedeutungsgenerierend. Die an Kerstings Wiedergabe von Friedrichs Atelier gewonnenen Erkenntnisse über dessen Denk- und Arbeitsweise werden durch Friedrichs Sepien bestätigt. Der bereits auf Kerstings Gemälde als signifikant ausgewiesene Schlüssel findet sich auch auf der Sepiazeichnung – ebenfalls durch die Linien des Goldenen Schnitts an ästhetisch herausragender Position.

Ein weiteres Beispiel, wie Bildinterpretation bei Gemälden von Friedrich formal gefestigt werden kann, liefert Busch mit der Analyse der „Winterlandschaft mit Kirche“ von 1811. Bildgegenstand ist ein Invalide in weiter Schneelandschaft, der vor einem Kruzifix betet. Im Hintergrund taucht aus dem Nebel die Silhouette einer Kathedrale auf. Sie ist als Erlösungsvision des Betenden zu deuten. Doch damit eine solche Feststellung nicht bloße Behauptung bleibt, zieht Busch auch hier die kon-

struktiven Mittel heran und zeigt, wie aus der Verschränkung ästhetischer Grundlinien – Senkrechte und Waagrechte des Goldenen Schnitts – nicht nur die Gegenstände bezeichnet, sondern auch aufeinander bezogen werden und wie Vorne und Hinten über reine Flächenbezüge aufeinander reagieren, ohne jedoch dabei Kompromisse bei der Naturwiedergabe einzugehen. Friedrich geht ausnahmslos, wie der Autor anhand der Zeichnungen nachweist, von genauer Naturbeobachtung aus. Das Beobachtete fügt er in einem additiven Verfahren in das Strukturschema des Bildganzen. „Die naturnahen Partikel werden im Bild durch eine abstrakte, auf die Bildfläche bezogene Ordnung von großer ästhetischer Wirksamkeit in eine höhere, die Naturwahrheit transzendierende Wahrheit überführt. [...] eine Wahrheit, die sich im Betrachter konstituiert.“ (S. 97). Absolute Naturrichtigkeit bleibt dabei die Voraussetzung für metaphorische Lektüre und Glaubwürdigkeit, die Ästhetik hat lediglich Überzeugungsarbeit zu leisten.

Diese Maxime läßt sich auch am Gemälde „Der Mönch am Meer“ nachvollziehen, das gerne als Beispiel für die Sinnoffenheit romantischer Kunstproduktion herangezogen wird. Vorausgesetzt wird hier die Fortschreibung des Werkes durch den Betrachter – von Schlegel als „Kritik“ bezeichnet. Sie wird Teil des Werkes, das als unendlich gedacht wird. In dieser Hinsicht beinhaltet Friedrichs „Mönch am Meer“ sowohl die absolute Negierung Gottes, wie er auch einen protestantischen Grundzug erkennen ließe, der sich in seiner demütigen Haltung

ausgedrückt fände, mit der er sich der Hoffnungslosigkeit diesseitigen Seins stelle, um einst der göttlichen Gnade teilhaftig zu werden. Aber auch zur Illustration der Vorstellung vom Erhabenen wird der „Mönch am Meer“ gelegentlich herangezogen.

Grundsätzlich beinhaltet Friedrichs Bild alle diese Varianten. Sie werden von Busch auch nicht weiter in Frage gestellt. Als problematisch jedoch wird die fehlende Begründung aus der konkreten Bildkomposition heraus erkannt. Dem setzt Busch wiederum die Untersuchung des Werkprozesses entgegen. Sein Anliegen ist es, anhand der abstrakten Formfigur die Form-Inhalt-Divergenz zu beschreiben, um damit die Sinnoffenheit ästhetisch zu kompensieren. „Da der Mensch und insbesondere der Künstler, der mit seinen freien Sensorien der Natur gegenübersteht, sich nicht mehr harmonisch eins mit ihr fühlen kann, gilt es ein Verfahren zu entwickeln, das die Wahrheit der beobachteten Naturpartikel dialektisch aufhebt, aufbewahrt ohne Verlust und zugleich diese Partikel in einen neue, ästhetisch mittels der Bildfigur und damit abstrakt gestifteten Ordnung überführt, die [. . .] den erfahrbaren Bruch [. . .] hervorkehrt und zugleich ästhetisch erträglich macht.“ (S. 48).

Über formale Gegebenheiten hinaus bezieht Busch aber auch die persönliche Situation des Künstlers für die Lesweise des Bildes mit ein. Der „Mönch am Meer“ wird unter diesem Aspekt als Ausdruck von Hoffnungslosigkeit angesichts der Napoleonischen Besetzung gedeutet. Den

historischen Gegebenheiten sowie Friedrichs anti-französischer Haltung, die eine solche Interpretation möglich scheinen lassen, steht jedoch eine Aussage des Malers entgegen, der zufolge der Mönch am Meer erwägt, „mit übermüthigem Dünkel der Nachwelt zu Licht zu werden“². Beide Möglichkeiten stellt Busch nebeneinander, um anschließend auf unterschiedliche Äußerungen von Zeitgenossen einzugehen. Letztendlich bestätigt sich noch einmal die grundsätzliche Sinnoffenheit von Friedrichs Gemälden.

Bei alle dem erstaunen weniger die Techniken und zeichnerischen Hilfsmittel, die Friedrich für seinen „Mönch am Meer“ nutzt, als die Erkenntnisse, die Busch allein durch bloßes Schauen und sorgfältiges Betrachten von Linienduktus, Druckspuren und Paushilfen aus den Zeichnungen gewinnt und welche Schlüsse er aus dem Abgleich der Zeichnungen mit den aktuellen topographischen Gegebenheiten zieht. Der panoramatisch auf 180° ausgeweitete Landschaftsprospekt ist mittels der Zweipunktperspektive erstellt, wie Friedrich sie auf der Akademie in Kopenhagen gelernt haben und auch in der deutschen Übersetzung von Valenciennes Traktat „*Eléments de perspective*“ nachlesen konnte. Doch nicht nur das technische Vorgehen rekonstruiert Busch anhand der Arbeiten Friedrichs. Auch dessen genaue Wanderroute kombiniert er aus Zeichnungen und zeitgenössischen Berichten. Er zeigt, an welchen Stellen sich Friedrich mit dem Boot übersetzen ließ und wel-

² Helmut Bösch-Supan: Berlin 1910. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit, in: Kleist-Jahrbuch 1987, S. 74 f.

che Strecken er zu Fuß zurücklegte. Über einen Vergleich von Zeichnung und realer Landschaft ist die Forschung jahrzehntelang hinweggegangen und hat sogar fehlende Übereinstimmungen mit der Erklärung einer zwischenzeitlichen Veränderung der Topographie zu begründen gesucht. Doch weist Busch auch hier nach, wie wesentlich die genaue Beobachtung der Natur immer noch für die Entschlüsselung des Werkes ist. Der unvermittelte Übergang vom Strand ins Meer auf dem Gemälde „Der Mönch am Meer“ läßt sich beispielsweise mit jahreszeitlich bedingten Einflüssen erklären. Bisherige Vermutung, der Mönch befände sich an einer Steilküste, widerlegt Busch mit eigenen vor Ort gemachten Beobachtungen. Von den Septemberstürmen wird der Strand unterspült, was zu einer Bruchkante von ca. 50 Zentimeter führt und was den jähen Übergang von Strand und Wasser auf dem Bild erklärt. Auch die dunkle Verfärbung des wassernahen Streifen auf Friedrichs Gemälde ist mit angeschwemmtem und durch Regengüssen auf dem Strand verklebten Seegras plausibel zu machen.

Bleibt Friedrichs „Mönch am Meer“ letztendlich ästhetisch unbefriedigend, ist bei dem Gemälde „Die Abtei im Eichwald“, die als Gegenstück geschaffen wurde, die ästhetische Ordnung vollkommen. Es hebt die Negation auf, die aus dem „Mönch am Meer“ spricht. Die dort im Fehlen einer ästhetischen Ordnung ausgesprochene Hoffnungsverweigerung wird im Pendant durch den achsensymmetrischen Aufbau der Bäume um die Abtei kompensiert. Außerdem läßt sich das Kompositionsschema auf die Form einer

Hyperbel zurückführen – eine Form, deren beide Zweige sich ihren Asymptoten unendlich annähern, ohne sie je zu erreichen. Damit ist sie dienlich als Metapher des Unendlichen, das Friedrich seinem Bild unterlegt.

Die konsequente Beachtung der Proportion gemäß des Goldenen Schnitts bei Friedrich ist um so erstaunlicher, als eine theoretische Formulierung dazu erst um 1850 bekannt wurden und nur auf dieser Grundlage eine bewußte Anwendung stattfinden konnte. Mittels des Goldenen Schnitts wird das Gezeigte durch die Erfahrung einer vom Künstler verfügbaren höheren ästhetischen Ordnung transzendiert. Besonders die Kombination von Goldenem Schnitt und Horizontlinie gibt Friedrich die Möglichkeit, das Verhältnis von Endlichkeit und Unendlichkeit zu reflektieren. Die Horizontlinie markiert die Grenze der Unendlichkeit des Raumes und in Kombination mit den beiden Senkrechten des Goldenen Schnitts schlägt die Raum- in eine Flächenerfahrung um. Die Erfahrung changiert zwischen beidem und in diesem Changieren wird vorstellbar, daß jenseits des Wirklichen noch etwas anderes ist. In allen Fällen dient der Goldene Schnitt dazu, Hoffnung aufkeimen zu lassen.

Auch die Kombination zweier Blickwinkel in einem Bild reflektiert die doppelte Erfahrung einer Sichtweise. Während der Goldene Schnitt ein reines Flächenteilungsverfahren ist, können geometrische Figuren an der Schaffung räumlicher Illusionen beteiligt sein. Insofern kommen sie dem Eindruck des Changierens zwischen Fläche und Raum entgegen. Die Anwendung abstrakter Flächenformen war schon bei den Neoklassi-

zisten ein probates Mittel, die Rezeption des gegenständlich Dargestellten zu steuern. Mittels ornamentaler Gestaltung wird der Betrachter gefangen genommen, ohne dabei auf eine Sichtweise festgelegt zu werden. Beispielhaft läßt sich ein solches Vorgehen Friedrichs am Gemälde „Der Abendstern“ zeigen. Die Konstruktion ist so abgefaßt, daß trotz bildparalleler Anordnung des Dargestellten ein Sog in den Raum hinein und gleichzeitig aus dem Bild heraus stattfindet. Damit wird der zwischen Tag und Nacht liegende Zeitraum der Abenddämmerung beantwortet. Gleichzeitig wird der Blick in besonderer Weise am Horizont an jener Stelle aufgehalten, wo sich die rechte Senkrechte und die untere Waagerechte des Goldenen Schnitts in der Kuppel der Frauenkirche kreuzen. Dabei fällt auf, daß deren Laterne fehlt, was als ein möglicher Hinweis auf Friedrichs Religionsverständnis zu lesen wäre. Die im Lichteinfall von oben in die Kirche symbolisierte Gottesgewißheit weicht hier der Erlösungshoffnung. Auf diese Weise wird äußerst subtil eine religiöse Grunderfahrung für den Nachvollzug eröffnet, ohne daß direkt etwas Religiöses im Bild dargestellt wäre.

Auch wenn auf Friedrichs Bildern die geometrische Figur offensichtlich ist und regelmäßig eine kalkulierte Flächenaufteilung nachweisbar bleibt, stellt sich dennoch die Frage, inwieweit dies Vorgehen von den Zeitgenossen wahrgenommen wurde und wie es historisch zu legitimieren ist. Diesen Fragen geht der Autor an-

hand eines Romans des mit Friedrich befreundeten Rügener Pfarrers Theodor Schwarz nach. Unter dem Titel „Erwin von Steinbach oder Geist der deutschen Baukunst“ erschien er 1834 im Hamburger Verlag von Friedrich Perthes. Ein Roman als Quelle ist in diesem Fall legitim, da sich mit seiner Hilfe das Milieu des Malers rekonstruieren läßt. Zudem ist der Autor als intimer Kenner sowohl von Person als auch Werk Friedrichs ausgewiesen. Einer der zentralen Protagonisten des Romans – Caspar – vertritt Friedrichs Strukturprinzipien. Und weil sie mit abstrakten Mitteln den organischen Zusammenhang des Menschen mit seinem Schöpfer aufzeigen, halten sie dazu her, seine Bilder als religiös zu bezeichnen. Es ist davon auszugehen, daß ein Anliegen von Theodor Schwarz war, die komplexe Struktur von Friedrichs Werken zu überliefern. Die Informationen dazu hat er mit aller Wahrscheinlichkeit unmittelbar von Friedrich selbst erhalten.

Wie Busch nachweist, ist die geometrische Figur als Ausdruck des Göttlichen auch in der Philosophie der Zeit begründet ist. Ausgehend von der Bedeutung, die Kant dem Denken zumißt, über das Regeln und Gesetze aus der sinnlichen Erfahrung abgeleitet werden, gelangt auch Novalis zum absoluten Wahren. Für ihn hat „Alles aus Nichts erschaffene Reale, wie beispielsweise die Zahlen [. . .] eine wunderbare Verwandtschaft mit den Dingen der anderen Welt.“³ Somit bergen die Zahlen für Novalis auch die geometrischen Figuren des eigentlich göttlichen We-

³ Käthe Hamburger: Novalis und die Mathematik, in: dies., Philosophie der Dichter. Novalis, Schiller, Rilke, Stuttgart u. a. 1966, S. 49 f.

sens der Natur. Mathematik ist für ihn „ein Hauptbeweis der Sympathie und Identität der Natur und des Gemüths“⁴, denn „zur Mathematik gelangt man nur durch eine Theopha-
nie.“⁵

Der in die Geometrie der Bilder einbezogene Gottesdienst, das göttliche Prinzip der Einheitsstiftung im Schöpfungs- bzw. Rezeptionsprozeß durch Künstler und Betrachter setzt sich auch über das einzelne Bild hin fort. Das fällt insbesondere bei den von Friedrich als Pendants konzipierten Bildern auf. Wie bereits gezeigt wurde, wird die Fortschreibung des dem Bild zugrundegelegten Gedankens bei der Betrachtung der „Winterlandschaft mit Kirche“ und dem ihr zugeordneten Gegenstück der Winterlandschaft von 1811 anschaulich. Die trostlose Schneelandschaft mit den zerstörten Bäumen kann dem in ihr weilenden Wanderer nur noch Endpunkt sein. „Die Hoffnung im höchsten Elend kann nur aus ihm selbst kommen.“ (S. 157 f.). Eine Erlösungshoffnung hingegen ist, wie gezeigt wurde, auf besagter „Winterlandschaft mit Kirche“ gegeben. Dem invaliden Wanderer zeigt sie sich in der Vision der Kathedrale. Friedrichs visionäre Grundfigur findet in Friedrich Schleiermachers Philosophie ihr theoretisches Fundament. So ist auch nicht – und das entgegen geläufiger Deutungen – der pantheistische Naturbegriff, dem gemäß die Natur „Ahnung des Göttlichen“ hervorruft, die von der Kunst potenziert würden (S. 70), auf die Denkweise Friedrichs anwendbar.

Vielmehr scheinen diese Schleiermachers theologischen Maximen verpflichtet, wie sie in den „Reden über die Religion“ von 1799 dargelegt werden.

Wie Friedrich mit den Reden vertraut wurde, bleibt zwar dahingestellt; Möglichkeiten der Vermittlung jedenfalls boten sich zahlreiche, nicht zuletzt durch die persönliche Verbindung über Tieck, der während seiner Berliner Jahre in engem Kontakt zu Schleiermacher stand und nach seiner Übersiedlung nach Dresden 1801 mit Friedrich bekannt wurde.

Im weiteren wendet Busch sich den merkwürdigen Zahlenreihen und diversen schriftlichen Vermerken auf den Zeichnungen Friedrichs zu. Auch damit lenkt er erstmals in der Forschung den Blick auf ein bisher unbeachtet gebliebenes Phänomen. Denn obwohl die schriftlichen Angaben auf den Zeichnungen eine wichtige Voraussetzung für die Bildgenese darstellen, sind sie noch nie in ihrem Zusammenhang untersucht worden. In den Zahlen, die – soweit sie Beachtung fanden – als Farbvermerk interpretiert wurden, erkennt Busch Entfernungsangaben, was in Verbindung mit den Hinweisen zu Lichteinfall und Zeitdauer der Gegenstandserfassung Sinn macht. Auch bemerkt er, daß die Höhe des Horizonts immer wieder ausgewiesen wird, selbst dort, wo sie wie bei extremer Nahsicht oder inmitten eines Waldes scheinbar keine Rolle spielt. Der Autor macht aber deutlich, daß im Kontext einer akribi-

⁴ ebenda, S. 17, 52, 56

⁵ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, 4 Bde und ein Registerband, Stuttgart 1960 – 1988, Bd. 3, S. 684

schen Bestandsaufnahme, wie sie Friedrich verfolgt, auch solche Angaben bedeutsam werden. Schließlich steht genaueste Naturerfassung bei Friedrich an oberster Stelle, so daß er sogar Einzelheiten, die an gegebener Stelle auf dem Blatt keine Platz mehr finden, wie beispielsweise ein weit ausladender Ast, an anderer Stelle ausführt und die jeweiligen Anschlußstellen mit einem Buchstaben kennzeichnet.

Mit seiner einschlägigen Darstellung zu Caspar David Friedrich führt Busch auf die Grundlagen der Kunstgeschichte zurück. Zentrale Methoden der Bildbetrachtung und -interpretation, die vor lauter Deutung zunehmend außer Acht zu geraten drohen, werden in ihrer gesamten Bedeutung hervorgekehrt. Das hat keineswegs eine Beschränkung der Sinnstiftung zur Folge, die gerade

bei Friedrich von Pluralität bestimmt ist. Vielmehr werden die verschiedenen Deutungsansätze erst auf der Basis grundlegender methodischer Schritte wirklich plausibel und dauerhaft überzeugend gemacht. Busch zeigt außerdem, wie hartnäckig einmal geäußerte Feststellungen im Wissensdiskurs verharren, auch wenn sie falsch sind und durch bloßes Nachspüren in den Quellen oder am primären Material aufgedeckt werden könnten. Die Ergebnisse des Bandes lassen sich retrospektiv zu Untermauerung mancher schon früher gemachten Feststellung zum Werke Friedrichs heranziehen und nicht nur für die Friedrich-Forschung ist mit dem Blick auf Bildkomposition und Primärquellen ein wichtiger Anstoß für die Werkbetrachtung gegeben.